

viaggio in italia

Due vedute di Siena e una passeggiata per lo sguardo

Luis M. Mansilla

Prendiamo ad esempio due vedute di Piazza del Campo a Siena. La prima è una fotografia in bianco e nero, scattata nel 1914 dall'architetto svedese Erik Gunnar Asplund durante il suo viaggio in Italia. Il taglio dell'inquadratura è orizzontale. Cosa sappiamo di questa foto? A prima vista non molto. Ma dopo aver esaminato uno ad uno i disegni di Asplund, sappiamo che dovette essere scattata tra il 4 e l'11 aprile: in un appunto del 4, sotto diversi bozzetti di oreficeria religiosa e gli schizzi di alcune ville di campagna, si legge una frase che comincia: «...på vagen Chiusi-Siena...» [...nel tragitto tra Chiusi e Siena...], e il 12 Asplund si trovava già tra le alte torri di San Gimignano. Quindi si tratta di una foto della primavera del 1914, probabilmente dell'8 aprile, dato che tutti i disegni del Palazzo Pubblico che compaiono sul suo quaderno di appunti sono stati eseguiti in quella data ¹.

Il Palazzo Pubblico si trova a sinistra dell'inquadratura ² e il fotografo è rivolto verso ovest. Sembra una giornata nuvolosa, infatti, le ombre sono praticamente assenti; si notano appena dei tratti più scuri sulle persone in primo piano. Il sole, né alto né basso, sta alle spalle del fotografo e non ha ancora girato a sud... Sono le prime ore del mattino. È strano, c'è pochissima gente, solo alcuni

bambini che corrono e alcune donne dai lunghi grembiuli bianchi, appoggiate ai portoni. La parte alta della piazza è più illuminata; il chiaroscuro è completamente annullato dalla luce che filtra tra le nuvole in un giorno di temporale, nella stagione dei primi caldi.

In secondo piano, sullo sfondo, si vede la torre del Duomo. Al centro della foto, un corteo funebre attraversa la piazza. Gli uomini procedono rapidamente; l'ultimo è rimasto un po' indietro. Quelli che portano il feretro camminano piegati all'indietro per compensare la forte pendenza della piazza. Quelli che precedono il corteo portando dei lumini, si curvano in avanti: hanno già lasciato dietro di sé la discesa. Uno guarda verso il fotografo. Asplund si trova di fronte al Palazzo, forse sta disegnando la Torre del Mangia; vede arrivare il corteo e lo segue con la macchina fotografica. Attende che si veda tutta la superficie della piazza; ecco perché il corteo si trova al centro della foto. Il feretro è riccamente addobbato e gli uomini che lo sorreggono indossano tuniche e cappucci. L'8 aprile del 1914 era un mercoledì; forse non si trattava di un funerale ma dei preparativi per le processioni pasquali. Probabilmente per questo motivo, nonostante fosse mercoledì, i bambini non erano a scuola.

Il giorno prima di partire per Siena, Asplund scrive: «Dal parapetto delle mura della parte alta della città di Perugia posso guardare verso il basso, sui tetti della città, nel singolare fulgore del tramonto. Le campane suonano a vespro e da un punto indefinito all'interno della chiesa si leva al cielo un inno sereno. Le mura della città bassa circondano solide e sicure tutte le case e si arrampicano rapidamente sui crinali; dopo aver attraversato la grande porta, la strada scivola con cautela in strane serpentine giù per la valle e rimane visibile a grande distanza, fino a sparire tra le colline; arriva in città un uomo col suo asino: ritorna a casa per la notte. In lontananza, le colline umbrè e qualche albero solitario si stagliano contro la volta celeste che diventa scura, esattamente come nei dipinti degli antichi maestri perugini. Alle mie spalle i cittadini di Perugia fanno conversazione nelle piazze e per le strade. Le mura del vecchio palazzo, singolari e sinistre, ardono ancora nel tramonto, ma all'interno delle sale dagli alti soffitti, dalle forti tonalità dorate, rosse e azzurre, forse è già impossibile distinguere i soavi tratti dei profeti e dei cavalieri sulle pareti e nelle arcate; nella stanza ormai risplende solo il fondo dorato del dipinto che raffigura la Madonna in un'ambientazione gotica, illuminato dalla piccola fenditura laterale.

1

la carta di Siena tratta dalla Guida del Touring Club del 1939
the map of Siena from the Touring Club guide, 1939

asplund e kahn





Il tramonto è tranquillo. Adesso chiuderanno le porte della città? Perugia ha mille case, è molta la gente che vi lavora, ama e muore. Al di là delle mura il cimitero e i prati, le colline e le montagne dalle quali l'acqua scorre verso il mare. E al di sopra di tutto questo il cielo, scuro e malinconico adesso, ma di nuovo radioso con il sole. Com'è strano: la gente si è raggruppata in quei quattro o cinque paesi visibili in lontananza, ciascuno arroccato sulla sua collina, dove stanno giusto cominciando ad accendere le lampade nel tentativo, vano, di tenere a bada l'oscurità! Si sono uniti per difendersi e scaldarsi a vicenda, per migliorare le loro vite. Hanno emanato leggi, costruito le loro città con ansia e allegria, e le hanno rese ricche e gradevoli, abbellendole con splendide chiese in onore della Madonna e con bei palazzi, fonti chiacchierine e orti sui pendii, colmi di fiori in primavera e tanto utili quando arriva l'autunno»³.

È uno stato d'animo malinconico, quaresimale. Un momento di riflessione «nel vano tentativo di tenere a bada l'oscurità». Forse ci sono istanti che lasciano un'orma indelebile e quella lieve pendenza concava (divisa in *campi*, una parola per nulla casuale) ricomparirà all'ingresso della cappella del cimitero di Stoccolma; una dolce discesa che fa scorrere l'ac-

qua verso l'interno della chiesa e dalla quale ci si lascia sospingere con un sentimento di inevitabilità in un «tragitto verso la morte», ritraendo il corpo per la paura, ma allo stesso tempo aiutati dal terreno, una sorta di braccio amico che accompagna in quella dolorosa peregrinazione. L'architettura *si finge* natura, come nella piazza di Siena la natura *si fingeva* architettura. Anche qui il pavimento rassicura e consola. Ci si siede malinconici sulla seggiola, con la testa china, e ci si trova ai piedi un tappetino di pietra, un mosaico geometrico piccolo ma immenso sul quale posare lo sguardo, un labirinto per catturare il pensiero.

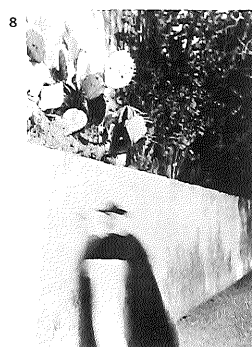
La seconda veduta di Piazza del Campo è del 1951. Sono trascorsi trentasette anni. Si intitola *Piazza del Campo I* ed è un pastello su carta, anch'esso di taglio orizzontale, con il quale *combatté* Louis Kahn⁴.

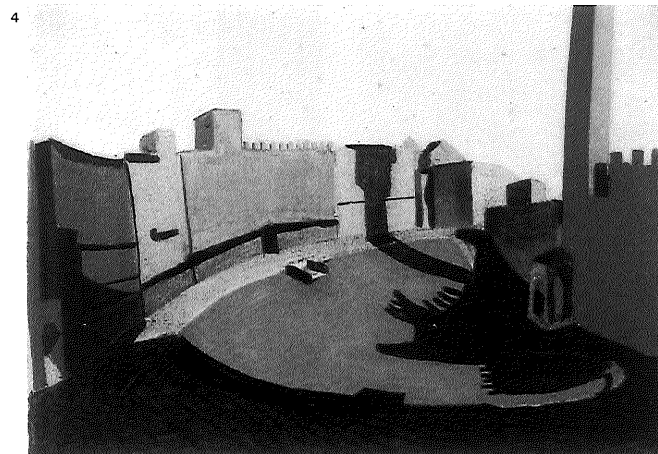
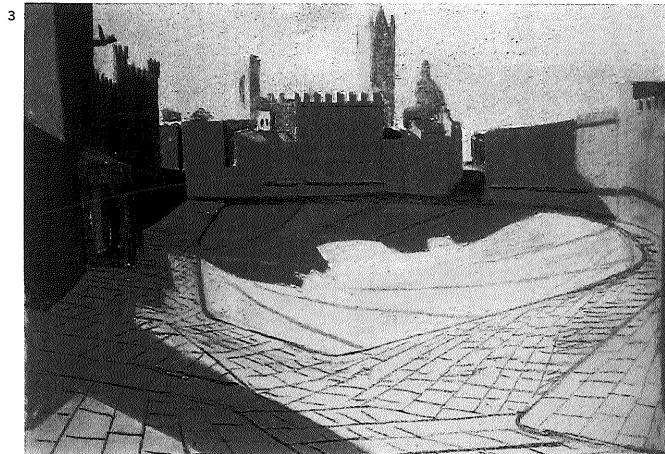
Lo sguardo si dirige quasi nella stessa direzione della foto scattata da Asplund: la cattedrale che si affaccia sullo sfondo, il Palazzo Pubblico a sinistra. Il punto di vista è un po' più alto, come se l'autore si trovasse nella parte superiore della piazza. Le ombre si proiettano sul suolo, lo attraversano modellando la sua concavità. Sembra un caldo giorno d'estate, ma *non* lo è. Kahn fu nominato architetto residente dall'A-

merican Academy di Roma e giunse in Italia nell'autunno del 1950. Ai primi di gennaio del 1951, partì per Il Cairo con William Sippel, dopo aver atteso con impazienza il visto del governo egiziano. Quindi, in realtà, il disegno non fu eseguito a Siena e neppure nel 1950.

È sera, il sole è basso a ponente. Non si può dire che l'autore fosse interessato alla precisione: un palazzo che dovrebbe avere sette merli, ne ha invece otto; al centro c'è il vuoto. I dettagli architettonici sono spariti; le superfici sono le protagoniste assolute. Vi predominano la terra di Siena e gli ocra, le ombre sono di un rosso intenso.

Kahn ha eseguito un secondo schizzo di Piazza del Campo⁵, probabilmente posteriore, *Siena II*, analogo al primo. Il punto di vista è opposto, diretto a levante, ma le ombre sono identiche, corrispondono alla stessa ora della sera. Come nel disegno precedente, il tracciato del selciato e la curvatura delle ombre evocano la femminile concavità della piazza. Le ombre «mostrano» quel che manca; «chiudono» il perimetro del campo visivo. Qualcosa esiste grazie ad esse (mi ricorda la *Cruz de mayo* di Rusiñol: la croce produce un'ombra, ma quella del pittore, che dovrebbe starle accanto, non appare). Si crea una sorta di vibrazione nel percepire



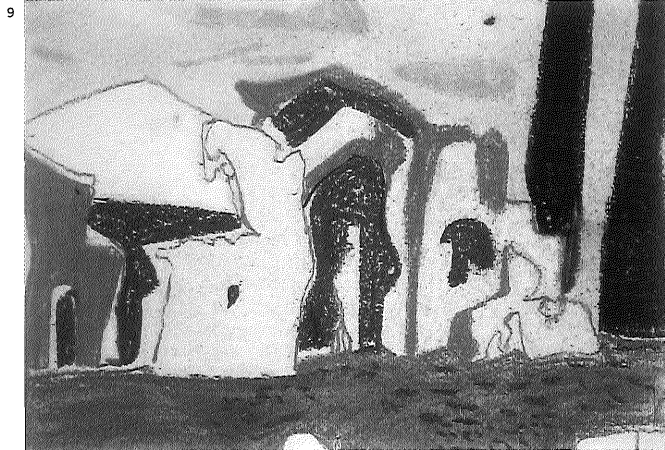


la presenza di ciò che resta fuori dalla portata del nostro sguardo. Il disegno è intenso, drammatico. Kahn conosce il mondo della pittura. Sa che, come diceva Leonardo, l'ombra delle arance quando le guardi fissamente è azzurra (nel suo primo viaggio in Italia, Le Corbusier parlerà quasi solo di colori e Venezia gli sembrerà bella nei suoi complementari, tra le acque verdemare e il rosso dei palazzi). Kahn sa che il colore degli oggetti è racchiuso nel suo complementare; che il colore e la luce non sono attributi astratti della materia, ma frutto dell'istante. Per far risaltare la pavimentazione, dipinge le ombre avvalendosi dei complementari e i colori diventano più vivi; come nell'altro disegno, non ci sono dettagli architettonici né persone. Per le ombre allungate, il trattamento dei colori e il vuoto dello spazio, questi schizzi sono stati paragonati a quelli di De Chirico⁶. Dato che si tratta di uno studio di pieni e di masse, l'ingresso del palazzo risulta un po' goffo, disturba, è un ospite estraneo. Kahn non tenta di riprodurre con esattezza la realtà o l'atmosfera di quel che vede. Ma allora cosa rappresenta nei suoi disegni? Questo è il suo secondo viaggio in Italia. Per affrontare il primo, nel 1928, ha lavorato con Lee, attraversato l'Europa e visitato alcune città italiane⁷. I suoi lavori di al-

lora sono già influenzati dalle tendenze dell'arte americana, vicini ai regionalisti nei tratti e a Georgia O'Keeffe nella rigorosa gamma dei colori. Poco dopo il suo ritorno, Kahn dichiara: «In tutti i miei appunti cerco di non riprodurre servilmente il soggetto, ma lo rispetto e lo considero qualcosa di tangibile, vivo, da cui devono scaturire i miei sentimenti. Ho imparato ad apprezzare il fatto che non è impossibile spostare montagne e alberi, o modificare cupole e torri secondo i miei gusti personali»⁸. Nel 1965 Le Corbusier tornerà a leggere nel suo diario di viaggio del 1911: «[I turchi]... avevano rispetto delle cose». Per Kahn, il disegno trascende la rappresentazione della realtà; il suo reale valore risiede nell'intenzione che rivela, nella capacità dello sguardo e del pennello di liberare un mondo personale, ancora da scoprire: «Cerco di sviluppare una composizione e di ogni appunto cerco lo specifico valore, lo stesso valore che darei a un problema progettuale. Prendere appunti in questo modo, richiede naturalmente la raccolta e lo sviluppo di numerose impressioni e note sul terreno». Quello schizzo non è stato eseguito a Siena e neppure nel 1950. Si tratta di un processo, più che di una rappresentazione della realtà. O, almeno, è una realtà della quale fanno parte tanto le *annotazio-*

ni quanto le *impressioni*. Ed è un appunto che ha una finalità; *The Value and Aim in Sketching*, come altri suoi scritti, è eminentemente didattico. Quel che adesso ci interessa è la presenza simultanea di visioni tanto diverse di uno stesso soggetto, di sguardi che inseguono inquadrature simili. È come se le cose non esistessero in se stesse, ma solo attraverso lo sguardo. Asplund ha un enorme talento visivo; le sue fotografie di Venezia, scattate dalla Torre dell'Orologio, con la città che si intravede dietro le grandi bandiere ondegianti al vento, sono eccezionali, belle, dolci. Sebbene le sue annotazioni e i disegni riflettano l'interesse per l'architettura del passato, le fotografie sono cristallizzazioni di istanti visuali e di impressioni, connesse al valore plastico del momento. Le sue foto, come la sua architettura, sono equidistanti dalla naturalezza e dall'emozione. Un vagabondo grosso ed eshausto seduto sulla robusta base del colonnato di San Pietro, un prete che cammina rapido davanti a un muro dal quale sporgono i fichi d'India; si direbbe che sia capace di condensare l'emozione; la materia e lo spazio sono modellati con una facilità apparente e sbalorditiva. Nelle sue passeggiate, Asplund raccoglie percezioni globali; i suoi appunti, prolissi, contengono una punta di svogli-

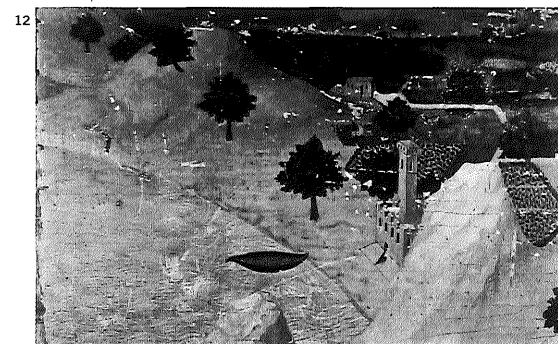
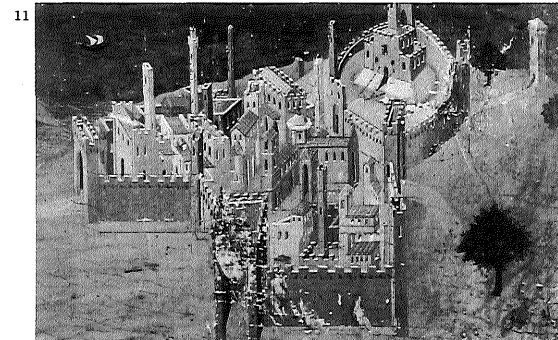
- 2
Erik Gunnar Asplund, 1914
fotografia di piazza del Campo, Siena
photograph of Piazza del Campo, Siena
- 3
Louis Kahn, 1951
Piazza del Campo I, pastello su carta
Piazza del Campo I, pastels on paper
- 4
Louis Kahn, 1951
Siena II, pastello su carta
Siena II, pastels on paper
- 5 6
Erik Gunnar Asplund
fotografie di piazza San Marco, Venezia
photographs of Piazza San Marco, Venice
- 7
Erik Gunnar Asplund
fotografia di dettaglio di piazza San Pietro, Vaticano, Roma
detail photograph of St. Peter's Square, Vatican, Rome
- 8
Erik Gunnar Asplund
muro di cinta e cactus
enclosure wall and cactus



tezza, di obbligo quasi morale. È ovvio che le fotografie risultino più vive: il centro della foto non è una piazza deserta, ma il corteo che l'attraversa velocemente. Per Asplund, non c'è architettura senza abitanti o, meglio, non c'è architettura senza i sentimenti dei suoi abitanti. Non è un architetto astratto, è un uomo concreto. Nonostante l'origine lettone, Kahn è un architetto di formazione americana. Quando la famiglia, di religione ebraica, arriva a Filadelfia per sfuggire alle persecuzioni zariste, Kahn ha quattro anni. È influenzato dalla sorprendente capacità americana di astrarre le percezioni. È impregnato della tendenza a considerare le impressioni non come un fine, ma come un metodo di analisi. Il suo testo sul valore e la finalità del disegno architettonico comincia così: «Per l'artista, tutto ciò che si trova in natura è bello. Chi si sente attratto dalla verità imparerà a riconoscere la bellezza perfino nelle cose più comuni. Solamente l'occhio inesperto disprezzerà alcuni aspetti della natura, perché non sarà capace di comprendere le verità filosofiche». Per Kahn, l'appunto è un mezzo per intravedere la materia con la quale è tessuto il reale, per sfilacciare l'ordito della vita. Solamente un momento fa ci diceva che i progetti devono essere realizzati come gli appunti,

che potrebbero spostare montagne e alberi. E il paragrafo finisce così: «Poi devo lasciare da parte tutto questo per realizzare l'immagine nella forma di un progetto *leggibile*». È curioso l'attaccamento degli architetti a questo istante in cui "si lascia da parte tutto", ma quel che richiama l'attenzione è l'aggettivo *leggibile* utilizzato da Kahn. Ci avverte che l'appunto e il progetto possiedono un contenuto, e che questo deve essere leggibile, che la percezione deve essere vagliata dall'intelletto che ne identificherà l'elemento portante, purificata nella sua espressione e infine comunicata. In Asplund c'era immediatezza nella presentazione del sentimento; qui c'è un processo che, per diventare intelligibile, attraversa l'astrazione e si trasforma in un velo che avvolge i progetti. L'architettura di Kahn ha poco di accidentale e personale; è un'estensione del pensiero. Ciò che è spiegabile deve essere ripetuto, e questa disciplina può diventare una sorta di dittatura. Ma in qualsiasi caso, ora sappiamo che l'esattezza del disegno non ha rilevanza, perché è solo un velo che bisogna squarciare per giungere a un concetto. Il disegno non è rappresentazione, ma atto creativo, processo. Kahn esce dalla via dei Pellegrini, quella che si scorge sullo sfondo del primo schizzo, e arriva

in piazza S. Giovanni. Lì (o successivamente, perché quel punto di vista è impraticabile) disegna il Battistero⁹. I suoi appunti sono ora più interessati agli interstizi tra volumi puri. È un giorno nuvoloso (perlomeno nella mente di Kahn); il cielo scuro, temporalesco, lascia filtrare una luce viva che illumina la facciata, un alzata lavorato in rilievo. Sì, questo disegno può *essere letto*, parla di volumi puri, incisi secondo un ordine compositivo, degli interstizi tra di essi, della simultanea presenza di frontalità e punti di fuga; di un piano frazionato in vari livelli, dal quale sorgono contemporaneamente costruzioni uguali e distinte (non stiamo parlando dell'Indian Institute of Management di Ahmedabad, la cui realizzazione cominciò nel 1965). Asplund sta disegnando la fontana. Kahn attraversa Piazza del Duomo, deve salire per oltre trenta metri. Asplund s'inerpica sulla torre e fotografa la città dall'alto. Kahn scende da via del Capitano e più tardi arriva alla Pinacoteca Nazionale in via San Pietro 29; in fondo si vede l'orto botanico. Forse entra nel museo. C'è una saletta con due piccole tavole illuminate dai lati. Sono di Ambrogio Lorenzetti¹⁰. La prima si chiama *Città sul mare*: si tratta della veduta "a volo d'uccello" di una piccola città, un'accanita *battaglia* tra un paesaggio piatto, fron-





tale, e alcune costruzioni rappresentate quasi in assonometria, ogni elemento rivolto verso una distinta direzione. Quanto dovette soffrire Lorenzetti mentre cercava di dipingere quella città che gli resisteva! Fino ad allora i dipinti avevano qualcosa di ingenuo. Ma qui è rappresentata una battaglia drammatica e straziante: Lorenzetti contro se stesso, alla ricerca del valore del disegno. La tavola al suo fianco è bella e secca. Sicuramente fu sgrassata con l'aglio. La chiamano *Castello in riva a un lago*.

Si tratta di un dipinto straordinariamente interessante: un paesaggio piatto, l'indecisa rappresentazione di un castello e una smisurata barca solitaria sulla sponda di un lago quasi trasparente, dalle acque color smeraldo. Una sentiero sale a zig zag, in tratti retti, fino a una cappella dietro alla collina. Il castello si nasconde dietro a una roccia di granito in primo piano, simile a un rozzo utensile paleolitico. È cominciata la *battaglia per la profondità*. Ma ciò che sorprende è che solamente il tavolato della barca è rappresentato in prospettiva, anche se intuitiva e non ancora scientifica. La barca soffre lo stesso straniamento di quel portone di Piazza del Campo nei disegni di Kahn, si oppone allo spazio bidimensionale. Kahn osservava la barca con estrema attenzio-

ne. Ammira quello sforzo titanico, la lotta disperata della mente con il pennello, degli occhi con lo sguardo; di ciò che le cose *sono* con quel che *vorrebbero essere*. È magnifico lo sforzo per trovare un'espressione, lo sforzo di essere. Kahn non si preoccupa che il paesaggio non sia reale; ciò che importa è la lotta che si percepisce nei quadri, l'ansia, la ricerca, lo sguardo. Al suo ritorno scrive: «La rappresentazione di una cattedrale, non importa quanto fedeli si sia a tutte le regole che la prospettiva impone alla composizione degli elementi, sarà spesso semplicemente una banale immagine di profondità, altezza e larghezza: sarà solo un'ordinaria prospettiva architettonica, a meno che non si abbia avuto la sensibilità di usare gli elementi che ci fanno *sentire* il progetto, il suo ritmo lirico e il contrappunto delle sue masse. Di fatto, nel disegnare, non ha valore per noi l'obbligo di seguire le regole della prospettiva. I pittori cinesi, quelli a cui meglio è riuscito di rappresentare lo spazio, non hanno forse ignorato quasi completamente la prospettiva almeno quanto noi l'abbiamo sempre usata?». Kahn si avvicina al progetto, come ai suoi appunti, modificando configurazioni che sorgono dalla storia e dalla natura: l'intuizione e l'affinità lo avvicinano a Le Ricolais, l'ingegnere con il quale

condivide l'ammirazione per il metodo intuitivo di approccio alla matematica difeso da Poincaré. Il duplice sforzo di quei pastelli: "l'erosione dei dettagli" alla ricerca dell'astrazione e della leggibilità, ovvero la tensione verso l'obiettività, si oppone alla soggettività del disegno come campo delle ossessioni dell'architetto. Nell'introduzione al numero dedicato a Kahn della rivista «Architecture d'aujourd'hui» (dicembre 1962), Le Ricolais descrisse così quella vocazione per l'astrazione: «un uomo con gli occhi sempre aperti, costantemente in agguato. Egli vigila e spiega non per amore della pura dialettica, ma per la necessità di prepararsi all'azione, animato dal doppio desiderio di servire e di esprimersi». Vigila e spiega, osserva e disegna: Kahn continua a tenere lo sguardo fisso su quella bella barca lungo la sponda del lago.

Asplund torna al Palazzo Pubblico e disegna il portone, il serpente della cancellata, lo stemma. Entra e prende nota degli intarsi e delle modanature. Sale al primo piano e arriva alla Sala della Pace. Anche qui vi sono dipinti di Ambrogio Lorenzetti, eseguiti tra il 1337 e il 1339: allegorie del Buono e del Cattivo Governo, *Gli effetti del buon governo in città e in campagna*. Non hanno la secchezza delle tavole, rivestono le pareti, le ingannano. Si tratta

9

Louis Kahn, 1951

paesaggio italiano, pastello su carta
Italian landscape, pastels on paper

10

Louis Kahn, 1951

battistero di San Giovanni, pastello su carta
baptistry of San Giovanni, pastels on paper

11

Stefano di Giovanni detto il Sassetta, prima metà XV sec.

«Città sul mare», olio su tavola, Pinacoteca Nazionale di Siena (precedentemente attribuito ad Ambrogio Lorenzetti)

«Città sul mare», oil on panel, Pinacoteca Nazionale, Siena (previously attributed to Ambrogio Lorenzetti)

12

Stefano di Giovanni detto il Sassetta, prima metà XV sec.

«Castello in riva a un lago», olio su tela, Pinacoteca Nazionale di Siena (precedentemente attribuito ad Ambrogio Lorenzetti)

«Castello in riva a un lago», oil on canvas, Pinacoteca Nazionale, Siena (previously attributed to Ambrogio Lorenzetti)

13

Ambrogio Lorenzetti, 1337-39

Palazzo Pubblico di Siena, Sala della Pace, parete est (particolare)
Palazzo Pubblico di Siena, Sala della Pace, eastern wall (detail)



di un'altra forma di leggibilità, più letteraria, più simbolica. L'*Allegoria del Buon Governo* è rappresentata da un anziano dalla barba bianca con la lupa ai suoi piedi: lo sovrastano la Fede, la Speranza e la Carità. Attorno al suo trono ci sono sei figure femminili, le virtù civili: Pace, Forza, Prudenza, Magnanimità, Temperanza e Giustizia; queste possiedono un'espressività molto materica, che associa il simbolo alla sua superficie. Ma ciò che in realtà affascina Asplund è quella veduta della città e dei campi che ricorda le sue parole su Perugia: «Arriva in città un uomo con il suo asino, di ritorno a casa per la notte. In lontananza, le colline umbrè e qualche albero solitario si stagliano contro la volta celeste che diventa scura, esattamente come nei dipinti degli antichi maestri perugini».

Asplund ritrae la vita quotidiana dell'Italia, descrive i bambini che giocano, la città è tutt'uno con gli uomini e le donne. Per questo motivo l'affascina l'*Allegoria del Buon Governo*; in essa Lorenzetti ha allargato il campo della pittura (fino ad allora il quotidiano non aveva spazio nella rappresentazione delle città, la Chiesa e la nobiltà erano gli unici protagonisti). La coscienza civica al suo sorgere è un'eco lontana della nascente coscienza sociale degli svedesi. Per la prima volta la cit-

tà appare priva di anacronismi, nel suo giornaliero affacciarsi. Alcune donne, abbigliate come libellule, ballano e cantano. In alto, alcuni uomini su un'impalcatura portano a termine la costruzione di una torre. I panni sono stesi ai balconi e i mercanti mostrano i loro tessuti; come nel suo diario: «arriva in città un uomo con il suo asino, di ritorno a casa per la notte». Anche i *murales* di Sven Erixson per la cappella del cimitero saranno così.

La fotografia di Asplund delle cupole di San Marco, con l'inquadratura rivolta verso l'alto, parla di una certa istantaneità, di un paesaggio urbano, di un ritratto del mondo, di un confine sfumato, quasi impercettibile, tra la materia ordinata dalla natura e la materia ordinata dall'uomo. Quarant'anni più tardi, Kahn disegnerà quelle stesse cupole, uno schizzo pienamente artistico, colmo di colore, in un certo modo orchestrale, quasi in movimento, come se l'architettura avesse vita e vibrasse negli occhi di chi la osserva. Asplund ha il talento di far sparire lo spazio esistente tra l'architettura e la natura; le avvicina fino a confonderle. La dolce pendenza della cappella grande, la collina della meditazione, la cappella del bosco, tanto naturale, tanto primitiva, l'Adamo ed Eva delle maniglie della biblioteca di Stoccolma che stringiamo

tra le dita. Per Kahn, l'architettura non ha niente di immediato, è il risultato di un processo laborioso, di una riflessione legata tanto al fare architettonico quanto alla sua percezione. L'architettura di Asplund è emozionante perché stabilisce una relazione con la natura. In Kahn, è l'uomo che stabilisce una relazione con la natura, *attraverso* l'architettura. L'architettura è una finestra da cui guardare il mondo. Se non fosse così, perché una volta osservata e compresa la natura ci si dovrebbe impegnare a «lasciare da parte tutto questo e realizzare un'immagine leggibile»? Definendo la sua opera come leggibile, Kahn ci dice che quel che esiste in natura può essere letto nell'architettura, l'*osservatore* ha il primato sulla *mera presenza* della natura.

Asplund intuisce l'inerte nudità della natura nell'architettura, sa che è a portata di mano, la sorprende, la cattura e l'esibisce. Per Kahn anche le cose sono idee e mostrandone i legami le semplifica; le rende trasparenti. Esse perdono la misteriosa opacità di un'altra epoca, quando l'astratto e il concreto, le cose e le idee, occupavano lo stesso scomparto nella mente e negli occhi, e la natura si rifugiava nell'interiorità dell'uomo e risuonava nelle sue preghiere.

traduzione dallo spagnolo di Scriptum, Roma

14

Erik Gunnar Asplund

fotografia delle cupole della basilica di San Marco, Venezia
photograph of the cupolas of St. Mark's basilica, Venice



Note

1 Nell'autunno del 1987, grazie a una borsa di studio dall'Arkitektur-museet, ho potuto catalogare il materiale relativo al viaggio di Asplund in Italia. Questi sono i disegni che riguardano il Palazzo Pubblico di Siena: *8 April, Palazzo Pubblico* (sic), parte superiore della porta d'ingresso con statua e stemma, 23,4 x 15,4 cm, matita su carta; *8 April, Siena, Palazzo Pubblico detalj. Intarsiadörr*, dettagli di porta in scala 1:2, 23,4 x 15,4 cm, matita su carta; *8 April, Siena, Pal. Pub. Sala della Pace* (sic), dettaglio di decorazione dei soffitti, con indicazione di colori e profili, 23,4 x 15,4 cm, matita su carta. *8 April, Torkrönet Pal. Pubblico*, parte superiore della torre, 23,4 x 15,4 cm, matita su carta. *8 April, Palazzo Pubblico*, parte superiore della porta d'ingresso con statua e stemma, 23,4 x 15,4 cm, matita su carta; *8 April, Siena, Palazzo Pubblico*, dettaglio di porta e serpenti, 23,4 x 15,4 cm, matita su carta.

2 Il Palazzo Pubblico risale al 1288, allorché si decise di utilizzare l'edificio della Dogana, del XIII secolo, per ospitare la sede dell'assemblea del governo, che sino ad allora si teneva nella Chiesa di San Cristoforo. La realizzazione ha inizio nel 1297. La suddivisione in 9 parti della pavimentazione della piazza simboleggia il Governo dei Nove. La costruzione della Torre del Mangia e della cappella esterna ha inizio dopo il 1338. Nel 1348 viene affida-

ta a Ricciardo di Tingo la fusione di una campana che dovrà pesare 17.777 libbre.

3 Parti del diario di Asplund furono pubblicate in: Hakon Ahlberg, *Gunnar Asplund Architekt 1885-1940*, Svenska Arkitehters Riksförbund, Stockholm 1943. Dello stesso volume esiste una ristampa anastatica con una breve introduzione dello stesso Hakon Ahlberg, *Gunnar Asplund Architekt 1885-1940*, Byggeförlaget, Stockholm 1981. La traduzione spagnola di Luis Bravo, alla quale fu aggiunto il saggio di Ellas Cornell, *El cielo como una bóveda* (E. Cornell, "Himlem som ett Valv" - Om Asplunds rumsgestaltning, «Arkitektur», 5, 1961), è apparsa sul numero 4 della Colección de Arquitectura; H. Ahlberg, *Gunnar Asplund, Arquitecto. 1885-1940*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, Valencia 1982. Per la traduzione completa del diario è stata rispettata quella parziale già esistente, fatte salve alcune piccole modifiche. Il resto del diario, ancora manoscritto, è stato tradotto da Lena Huttner con la quale ho avuto il piacere di conversare nel 1986 a Stoccolma.

4 Il disegno può essere osservato in Jan Hochstim, *The Paintings and Sketches of Louis I. Kahn*, Rizzoli, New York 1991, pag. 246; misura 29 x 37,5 cm (collezione privata di Sue Ann Kahn).

5 Con differenti sfumature di co-

lore, questo disegno può essere osservato, oltre che in: Jan Hochstim e Pennsylvania Academy of the Fine Arts, *op. cit.*, anche in: David B. Brownlee e David G. de Long, *Louis I. Kahn. Le Monde de l'architecte*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1992. L'originale misura 29 x 37,5 cm e sul verso presenta la scritta *Siena II* (collezione privata).

6 «È interessante considerare le analogie con i dipinti di De Chirico [...] ma la scena di Kahn non trasmette affatto un senso di apprensione. Per molti versi esprime esattamente lo stato d'animo opposto». Jan Hochstim, *op. cit.*, pag. 246.

7 Sbarcato a Plymouth il 3 maggio 1928, visita l'Inghilterra, l'Olanda e il nord della Germania; arriva in Danimarca il 29 giugno e attraversa rapidamente Svezia, Finlandia ed Estonia, visita i suoi parenti a Riga e prosegue fino a Sarema, sua isola natale. Dopo una tappa a Berlino, arriva in Italia il 4 ottobre del 1928.

8 Louis Kahn, *The Value and Aim in Sketching*, in «T-Square Club Journal», maggio 1931, pag. 1821.

9 Jan Hochstim, *op. cit.*, pag. 247; misura 29 x 38,5 cm (collezione privata di Sue Ann Kahn).

10 Le tavole non sono datate; le prime notizie di Ambrogio Lorenzetti risalgono al 1319, e sappiamo che morì nel 1348. Quando l'autore ha scritto questo saggio, entrambe le tavole erano comunemente attribuite ad Ambrogio Lorenzetti.

15

Louis Kahn, 1951

basilica di San marco, pastello su carta

St. Mark's basilica, pastels on paper